

Nicole Schwindt (Trossingen)

Wahrnehmung des Fremden und Konstruktion des Eigenen im deutschen polyphonen Lied

Über den Kernbestand des deutschen mehrstimmigen Liedes hat Ludwig Finscher einmal ausgesagt: »The German tenor lied was one of the most stubbornly conservative genres in music history.«¹ In der Formulierung schwingt mit, dass wir es hier mit einer zumindest hartnäckigen, vielleicht trutzigen oder auch sturen Angelegenheit, womöglich mit der Tendenz zum Beschränkten zu tun haben. Und in der Tat ist das Prinzip der Cantus-firmus-Bearbeitung im Lied ein Phänomen, das es sehr wohl auch in Kompositionen gibt, die sich anderer Sprachen als des Deutschen bedienen – insbesondere die Chanson-Geschichte weist im weltlichen Bereich immer wieder Phasen intensiver Cantus-firmus-Bereitschaft auf –, doch in keiner anderen Gattung ist es so zentral wie im Lied. Bei keiner Gattung (von der Sub-Spezies der Tenor-Motette einmal abgesehen) wäre es sinnvoll, sie darüber zu definieren; keine Gattung weist eine derartige Konsistenz in ihrer Chronologie auf, die vom späten 14. Jahrhundert (vom Mönch von Salzburg) bis ins zweite Viertel des 17. Jahrhunderts (mit Scheins *Studentenschmaus* [1626]) reicht, und dies mit einer ›harten‹ Kernphase von nicht weniger als hundert Jahren zwischen 1460 und 1560, der Zeit zwischen beispielsweise dem sogenannten Schedel-Liederbuch und dem Auftreten Orlande de Lassus'. Im Bereich der Stilistik blieb in diesem Zeitraum wohl kaum ein Stein auf dem anderen, doch der kompositionstechnische Vorgang der polyphonen Einkleidung einer präexistenten Melodie wurde aufrechterhalten. Selbst in der Ära des als neuer Zweig etablierten, madrigalisch inspirierten Liedes lassoscher Prägung konnte sich 1572 ein Komponist wie Ivo de Vento veranlasst fühlen, in seiner Widmung an Nürnberger Ratsherren eigens (und vermutlich zur Vermeidung von Missverständnissen) darauf hinzuweisen, er habe zwar noch alte Texte verwendet, »doch erste Melodey bleiben lassen«.²

Eine solche Resistenz ist sicher auch mit der historiographischen Kategorie des Konservatismus zu erklären. Gerade das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts ist in Deutschland eine Zeit, die – politisch, speziell religionspolitisch höchst unruhig – den sicheren Hafen musikalischer Traditionen ungern verließ: Man denke an die Hochblüte der Josquin- (bzw. Pseudo-Josquin-)Pfleger der 1530er und 1540er Jahre. Doch gibt die Fragestellung des Symposiums Gelegenheit, das Beharrungsvermögen auf dem Felde des Liedes, das sich in der lang anhaltenden Vorliebe für die Cantus-firmus-Technik nicht erschöpft, sondern auch eine ganz spezielle Neigung zum Tradieren bekannter Texte, gebräuchlicher Strophen- und Versformen und vertrauter Textinhalte sowie gediegener musikalischer Ton-

1 Ludwig Finscher, »Lied and Madrigal, 1580–1600«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 182–192, hier: S. 182.

2 Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. von Nicole Schwindt (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Neue Folge 14), Wiesbaden 2002, S. LXXXVI.

fälle impliziert, nicht nur mit dem Stigma einer lediglich schwach ausgeprägten kreativen Wandlungsfähigkeit oder einer Abschottung gegenüber aktuelleren Konzepten zu verstehen, sondern es von der anderen Seite aus zu betrachten, nämlich unter der Prämisse, dass die Matrix des deutschen Liedes auch einen Ansatzpunkt für eine autochthone kulturelle Identifikation bot, ohne dabei in die Argumentation zurückzufallen, auf die die Konservativismus-Interpretation die historiographische Reaktion darstellte: d.h. ohne ideologische Instrumentalisierung als deutsche »Tenorgesinnung«.³ Dazu sollen einige Aspekte und historische Stationen thesenhaft benannt werden, um dabei den Aspekt des Nationalen zu akzentuieren. Dieser Aspekt scheint allerdings für die Liedgeschichte im 16. Jahrhundert durchaus kein arbiträrer zu sein, sondern ein wesentlicher Motor der Entwicklung.

Greifbar wird die Verknüpfung von Liedgeschichte und Nationsbildung sowie Nationsbewusstsein erstmals mit den Projekten im Umfeld Kaiser Maximilians I. Nicht nur zu seiner Zeit, sondern auch mit seiner Person kulminierte erstmals die politische Idee der Konstruktion einer deutschen Nation. Wenngleich sie um und nach 1500 für Maximilian selbst eng mit der Kaiseridee verknüpft war, steht sie im Kontext einer umfassenderen Bewegung kultureller Identifikation. Schlaglichtartig lässt sich dies an der Karriere des Ausdrucks der »deutschen nation« ablesen, der – seit der Mitte des 15. Jahrhunderts informell gebraucht – zunehmend in administrative Schriftsätze eindrang, bis die seit 1470 vorkommende Formulierung »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation« 1512 in einem Reichstagsabschied erstmals offiziell verwendet wurde und der Terminus seinen sprachlichen Durchbruch 1520 mit Martin Luthers Aufruf *An den christlichen Adel deutscher Nation* erfuhr. Für das Erstarken des deutschen Humanismus war die Wiederentdeckung der *Germania* des Tacitus durch Poggio Bracciolini im Kloster Fulda und die Publikation im Jahr 1455 ein markanter Impuls und nachhaltiger Legitimationsfaktor für die Entfaltung einer letztlich antik verbürgten teutonischen Bildungskultur.⁴ Hier wird aber ein Konflikt erkennbar, der für die Liedgeschichte von weitreichender Bedeutung war: der Aspekt des Sprachbewusstseins. Die Humanisten spielten in dieser Frage eine durchaus ambivalente Rolle. Zwar sollte ihr generelles Sprachinteresse auf die Dauer auch der Erforschung und Pflege des Deutschen zu Gute kommen, zuerst einmal stand aber ihre unbedingte Forderung nach Latinität als humanistischem Königsweg, verbunden mit der rigorosen Ablehnung der Vulgärsprache für gehobene Zwecke einer literarischen Entwicklung des Deutschen im Wege. Es erscheint bezeichnend für die geringe Ästimation deutscher Lyrik um 1500, wenn der erste Poeta laureatus Konrad Celtis 1502 klagt, mit seiner Geliebten Ursula nur »Germanis [...] carmina verbis« austauschen zu können,⁵ oder wenn Heinrich

3 Vgl. Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein »Liederbuch«*. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ibrem Kontext (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 42), Bern 2001, S. 26–32.

4 Vgl. Hagen Schulze, »Deutschland in der Neuzeit«, in: *Mittelalterliche nationes – neuzeitliche Nationen. Probleme der Nationenbildung in Europa*, hrsg. von Almut Bues und Rex Rexheuser (= Quellen und Studien des Deutschen Historischen Instituts Warschau 2), Wiesbaden 1995, S. 103–119, hier: S. 104f.

5 Konrad Celtis, *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (1502), hrsg. von Felicitas Pindter, Leipzig 1934, S. 64f., zitiert nach Günter Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Ver-*

Bebel, der nach ihm den Dichterlorbeer erhielt und 1501 in Innsbruck vor Maximilian eine *Oratio ad regem Maximilianum de laudibus atque amplitudine Germaniae* gehalten hatte, sich bemüht fühlt, die Inkarnation des deutschen Liedes, das siebenstrophige Tagelied »Ich stund an einem Morgen« aus der gängigen modifizierten Hildebrandsstrophe in lateinische Distichen zu transformieren.

Tempore quo coniunx Tithonum mane reliquit,	Ich stund an einem morgen
Occulto steteram conditus ipse loco.	Heimlich an einem ort
Hic illam audiui miseranda voce querelam,	Do het ich mich verborgen
	Ich hört klegliche wort
Qua flet amatoris pulchra puella abitum.	Von einem frewlein wz hübsch und fein
	Das stund bei seinem bulen
Nescio quo fato mihi mens praesagit, amice,	Es muß geschieden sein. ⁶
Cedere conantem, teque parere fugam	
[...] ⁷	

Dem entspricht es auch, wenn noch Heinrich Glarean in seinem in den 1530er Jahren verfassten *Dodekachordon* Adam von Fuldas Lied »Ach hülff mich leid« in einer lateinischen Version als »O vera lux et gloria« wiedergibt – obwohl er konzidiert, der Autor habe es »verbis elegantissime composita« und es sei »per totam Germaniam cantatissima«.⁸

Wenn man den Petrarkismus als Symptom für eine umfassende landessprachliche literarische Emanzipation ansieht, von dem nicht zuletzt die »poesia per musica« der einzelnen nationalsprachlichen Gattungen profitierte und für den man zuerst in Italien Bembo, Garcilaso in Spanien, dann in Frankreich Ronsard, schließlich in England Philip Sidney als Galionsfiguren herausstellen könnte, so muss man in Deutschland auf eine derartige Bewegung bis ins 17. Jahrhundert hinein und auf den Namen Martin Opitz warten. Noch 1641 sollte Jesaias Rompler von Löwenhalt konstatieren: »Dan ob wol die umgelegene ländler, Italien, Hispanien, Franckreich, Engelland, und Nider-teütschland [d.h. die Niederlande] schon lange zeit vorhin angefangen, ihre tichtung mit grosem fleiß auszubutzen und zuerhöben, ist doch Hoch-teütschland, fast in einer vorsätzlichen schlummerung, so fahrläsig bei seiner alten übelgestimbten leyren gebliben.«⁹ Die Gründe für diese literarische Passivität mögen dahingestellt bleiben, für das komponierte Lied bedeutete es eine anhaltende Konzentration auf Formen und Inhalte der traditionellen Gedichttypen, die

hältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 41), München 1971, S. 36.

6 Polyphone Sätze über die Liedweise gibt es u. a. von Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Mathias Greiter, Heinrich Isaac, Heinrich Finck und Thomas Stoltzer.

7 Abdruck des vollständigen Gedichts in: Gustav Bebermeyer, *Tübinger Dichterhumanisten. Bebel, Frischlin, Flayder*, Tübingen 1927, S. 21–24. Vgl. auch Joachim Knape, »Humanismus, Reformation, deutsche Sprache und Nation«, in: *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Andreas Gardt, Berlin 2000, S. 103–138.

8 Glarean Henricus Loritus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint Hildesheim 1969, S. 261.

9 *Erstes gebüsch seiner reim-getichte* (1647), hrsg. von Wilhelm Kühnbach und Walter E. Schäfer, Tübingen 1988, Vorrede, fol. [3]/ii^v.

man vereinfachend in die Dichotomie ›Hofweise‹ und ›Volkslied‹ zu fassen pflegt, an deren Seite sich eine weitere, sehr heterogene und eher funktional zu erfassende Gruppe von Liedtexten etablierte, die man vielleicht als ›Geselligkeitslieder‹ bezeichnen könnte.

Die literarische Blockade durch die Humanisten verhinderte indes nicht, dass das polyphone deutsche Lied eine bedeutende Rolle im Rahmen des umfassenden nationalen Programms spielte, das Maximilian auch in künstlerischer Hinsicht beförderte und mit dem bezeichnenden Begriffs-Signet »gedechtnus« belegte.¹⁰ Während man von zahlreichen bildnerischen und literarischen Unternehmungen weiß, dass sie von Maximilian selbst initiiert wurden und deren Spezifikum die Verbindung von traditionellen Inhalten mit technologischer Innovation und Modernität ist (etwa die bekannte Bilderserie des Triumphzugs als Holzdrucke oder der autobiographische Ritterroman des *Theuerdanck* als gedrucktes Buch), lässt sich dies für die Musik nur erschließen. Dennoch besteht kein Zweifel, dass eines der ersten gedruckten Liederbücher, das 1512 von Maximilians Hofdrucker Erhard Öglin in Augsburg hergestellt wurde, auf dem Humus des ambitionierten medialen Programms des Kaisers entstand. Inhaltlich stellt es ein deutsches Analogon zu einem burgundisch-französischen Chansonnier dar, in dem vorwiegend Komponisten aus seiner Kapelle (allen voran Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer) den kompositorischen Standard, den franko-flämische Komponisten im Bereich der Chanson etabliert haben, in einem relativ großen Korpus für das deutsche Lied adaptiert haben und eben in einer medial höchst innovativen Form, als Druck, präsentieren.

Dies sei kurz an einem ziemlich willkürlich ausgewählten Beispiel demonstriert, dem kleinen Lied »Erwelt han ich auf erden mir«, das – wie alle Lieder im Öglin-Liederbuch – anonym und als vierstimmiger Satz überliefert ist.¹¹ Es handelt sich um ein ganz unspektakuläres Hofweisen-Gedicht in Bar-Form, das allenfalls durch seine engschrittigen Reime und insbesondere durch die irregulären Verslängen im Abgesang (»dy weil ich leb, / mein gmüet erhebt in ernen, / dich trewer lieb geweren«) auf sich aufmerksam macht. Das Cantus-firmus-Prinzip des sicherlich ad hoc erfundenen Tenors ist durch den rhythmisch relativ planen und syllabischen Verlauf (vor allem wieder im Abgesang) realisiert; die Reimwörter werden gemäß ihrer Wertigkeit mit Zäsuren wiedergegeben: der Binnenreim »ich« durch das siebentönige Soggetto, alle anderen durch starke bzw. schwache bzw. angedeutete Kadenzen auf zentralen bzw. peripheren Stufen.¹² Verse und Teilverse sind durch Pausen exakt portioniert. Die Gedichtstruktur generiert somit die Kernweise. Der Rest ist bur-

10 Vgl. Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982.

11 RISM 1512¹: vier Stimmbücher ohne Titelblatt, Kolophon am Ende des Tenor-Stimmbuchs: Aus sonderer ku[n]stlicher art [...] jn d Kayserlichen vnnd dess hailigen reichs Stat Augspurg vn[d] durch Erhart öglin getruckt, Nr. 4; Partiturausgabe: *Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen*, Augsburg 1512, hrsg. von Robert Eitner und Julius Josef Maier (= Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke 9), Berlin 1880, Nr. 4, S. 7f.

12 M. 6: starke Kadenz durch Diskant-Tenor-Klauseln zur Finalis *g* bei »mir« / »gir«; M. 11: etwas weniger starke Kadenz durch Diskant-Tenor-Klauseln in Tenor und Bass zur Confinalis *d* bei »mein« / »sein«; M. 15: angedeutete Kadenz durch Diskant-Bass-Klauseln in Tenor und Bass zu peripherem *f* bei »leb«; M. 17: angedeutete Kadenz durch Tenor-Bass-Klauseln zur Repercussa *b* bei »-heb«; M. 19: relativ starke Kadenz durch Diskant-Tenor-Klauseln nach *f* bei »-ren«; M. 22: schwache Kadenz durch Diskant-Tenor-Klauseln in Tenor und Bass nach *d* bei »lieb«; M. 27: starke Kadenz durch Diskant-Tenor-Klauseln nach *g* bei »-ren«.

gundisch-franko-flämisch stilisiert. Die Melodie ist nach dem Modell des gleich suggestiven wie ubiquitären Soggettos wie z.B. in »Fors seurement« und unzähligen anderen geformt, also mit der breiten daktylischen Artikulation von Tönen auf gleicher oder benachbarter Tonhöhe mit angehängter, rhythmisch dynamisierter Gleitfloskel. Die fast exakte Parallelführung im Diskant gibt dem Komponisten die Gelegenheit, den Beginn der Diskantkantilene von Ockeghems »Ung aultre l'a« exakt zu zitieren. Doch die inflationäre Durchtränkung des Satzes mit der in 27 Mensuren zwölf Mal vorkommenden »burgundischen Formel« (synkopische Semibrevis mit zwei nachfolgenden, abwärts gerichteten Minimen) entspricht Alexander Agricolas Usus. Seiner Idiomatik gehorcht auch die Ausformung der Binnenkadenz am Wiederholungsstrich: Via Klauseltausch (der Tenor erhält die Diskantklausel) erreichen die Stimmen einen ausgehaltenen Ton, der vom Alt überspielt wird. Bei Agricolas Rondeaux (etwa »C'est mal cherché«) findet diese Passage nach dem Signum congruentiae allerdings eine unmittelbare Fortsetzung, während das Tenorlied eine Unterbrechung der Bewegung fordert. Satztechnischer Standard ist auch die wechselnde Kombination von Stimmpartien in imperfekten Konkordanzen.¹³ Und an Antoine Busnoys und seinen Nachfolgern geschult ist nicht nur der weit ausladende Melodiegestus (charakteristisch etwa der spannungsvolle Oktavaufgang der Liedzeile »dich allerliebste aynigs mein« vor dem Doppelstrich, M. 7–12), sondern auch der Motivkonstruktivismus: Das Initialmotiv genau dieser bedeutungsvollen Phrase im Tenor und das damit verwandte Motiv auf »dich trewer lieb« (Tenor, M. 20–22) werden in Verkleinerung vorimitiert – hier allerdings nicht zur Vorbereitung einer französisch-burgundischen Diskant-Kantilene, sondern der deutschen Tenor-Melodie (Bass und Diskant M. 6, Alt M. 15).

Wenn es zutrifft, dass die Präsentationsform insbesondere des Öglin-Liederbuchs (u. a. mit marianischer Eröffnungsmotette und dekorativem Aufwand) eine programmatische Anspielung auf die Chansonkultur ist, erlaubt dies wohl auch, den komponierten Inhalt als bewusste, reflektierte Auseinandersetzung mit der Chanson zu interpretieren. Mit Kategorien der Sprachwissenschaft würde man den Vorgang als *mention* einstufen, nicht als *use*, also nicht, dass man sich eines vorgegebenen Systems einfach bedient, sondern auf es referiert; d. h. es werden Oberflächenphänomene adaptiert, ohne die strukturgebenden Regeln des Systems zu befolgen, was hier die Relation zwischen Tenor und Cantus beträfe.

Die beachtliche Materialbasis, anhand derer die intensive Phase des an der internationalen Chanson geschulten Liedes noch heute ablesbar ist, beschränkt sich nicht auf dieses eine Produkt, das Öglin-Liederbuch, sondern ist in einer ganzen Reihe meist eng vernetzter Drucke und Handschriften greifbar.

Dieser Liedstil, der sich in Kommunikation mit dem zeitgenössischen Chanson-Idiom (als der Leitinstanz in stilistischer Hinsicht) entfaltet und wie in einem prolongierten Gründungsakt einen identitätsbildenden Sinn gestiftet hat, erhält in der Folge fast normative Qualität. Die nächste Phase des deutschen Liedes setzt nach einer längeren Druck-Pause in den 1530er Jahren ein. Bezeichnend für die Mehrzahl der Sammlungen ist nun ihr retrospektiver Charakter, seien es die Verleger-Kompilationen von Christian Egenolff

13 M. 2–4: Sexten zwischen Diskant und Tenor; M. 4f: Terzen zwischen Tenor und Bass; M. 13f: Terzen zwischen Diskant und Tenor; M. 21f: Dezimen zwischen Diskant und Bass.

in Frankfurt oder Hieronymus Formschneider in Nürnberg oder – als Musterfall – die erste Publikation von Georg Forster im Jahre 1539. Im großen Umfang edierten diese Herausgeber dieselben Tonsätze wie sie bereits in den frühen Liederdrucken standen, erweitert durch bisher unveröffentlichte Werke älterer Komponisten. Hier wurde – ganz im Sinne der von Jan Assmann¹⁴ für die Schaffung eines kulturelles Gedächtnisses entwickelten Kriterien – ein Bestand an Wiedergebrauchs-Texten zusammengetragen, der zwar immer wieder ergänzt und aktualisiert wurde, der aber bewusst eine Wertperspektive durch Objektivation der Vergangenheit herstellte. Forster setzte in seinen insgesamt fünf Liedsammlungen, deren Erstauflagen bis 1556 erschienen, nicht nur die assmannschen Kriterien der Retrospektion, der Normierung, der Organisiertheit, der Institutionalisierung und der Spezialisierung der Trägerschicht in die Tat um, er artikulierte sie im Sinne erhöhter Reflexivität auch in seinen Vorworten. Diesen ist zu entnehmen, dass nach einer Zeit offenbar wahlloser und unkontrollierter handschriftlicher Sammlung des teils textlosen, teils fehlerhaften, teils mit fremdländischen bzw. anderssprachigen »Chimeras«¹⁵ durchgesetzten Liedguts Forster von Freunden, Musikliebhabern und Gönnern zur sammlungs-systematisierenden (»ordinirenden«) und textreinigenden (»emendiert[en]«) Publikation gedrängt wurde.¹⁶ Das so zusammengetragene Repertoire wendet sich an unambitionierte »Musicis / so nicht allzeit gerüst, köstlich Muteten / Psalmen / oder dergleichen kunststück zu singen«,¹⁷ genau genommen an »gemeine teutsche Singer / alß die vor zeiten auch [– wie er und seine öfters angesprochenen Heidelberger Kommilitonen –] Studenten gewesen / so yetzt hin vnd wider Burger sind«. ¹⁸ Weder Neuheit noch Artifizialität (»große vermeinte künst«) sind Werte gegenüber der propagierten »liederische[n] art«, die in der »einfeltig[en] lieblichkeit« besteht, wie sie die »schlechte[n] / alte[n] / gute[n] Teutsche[n] Liedlin« »der alten rechten Teutschen Componisten« aufweisen.¹⁹ Die Häufung des Begriffs »teutsch« ist symptomatisch. Hatte sich in der allgemeinen Publizistik ein dezidiertes Nationsbewusstsein um 1500 vornehmlich auf geographische und (reichs-)politische Aspekte beschränkt, so verlagerte sich die Diskussion in den 1530er Jahren vermehrt auf sprachliche Gesichtspunkte, gekoppelt mit einer nun auch einsetzenden Selbstkritik an allzu xenophiler Bereitschaft. Der Verfasser der ersten deutschen Grammatik, Valentin Ickelsamer, meinte 1534, es sei »allen teutschen ain schand und spott, das sy anderer sprachen maister woellen sein, und haben jre aigne an geborne muter sprach noch nye erlernet oder verstanden«. Dabei sei sie »ein feine gabe Gottes, – die man zu seiner ehre vilfältiglich brauchen kann und soll, mit lesen, singen und schreiben«. ²⁰

14 Jan Assmann, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988.

15 Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein* (1539–1556), hrsg. von Kurt Gudewill, Tl. 1 (= EdM 20), Wolfenbüttel 1942, Transkription der Vorrede, S. XXIX.

16 Vgl. ebd., Tl. 5 (= EdM 63), Wolfenbüttel 1997, Faksimile der Vorrede, S. XVII.

17 Forster, *Frische teutsche Liedlein*, Tl. 1, S. XXIX.

18 Forster, *Frische teutsche Liedlein*, Tl. 5, S. XVII.

19 Forster, *Frische teutsche Liedlein*, Tl. 1, S. XXIX.

20 *Ain teütsche Grammatica*, [Augsburg: Uhart 1534], zweite, erw. Auflage, Nürnberg: Petreius 1537 (zitiert nach Anna Daube, *Der Aufstieg der Muttersprache im deutschen Denken des 15. und 16. Jahrhunderts*, Rostock 1939, S. 38). Dazu auch Knappe, »Humanismus«, S. 115.

Traditionelles Hauptaktionsfeld (teils sogar aggressiv) patriotischer Gesinnungsartikulation war – aufgrund seiner Lage – das Elsass. Es nimmt daher nicht wunder, dass es Straßburg war, wo sich ein auffälliger terminologischer Wandel der Gattung Lied vollzog. Nachdem Peter Schöffler seine Musikalienoffizinen in Mainz und Worms aufgegeben hatte, ließ er sich in Straßburg nieder, wo er 1536 mit Matthias Apiarius zusammen ein Liederbuch druckte. Mit dessen Titel *Fünff und sechzig teütscher Lieder*²¹ beginnt die kein Dutzend Ausnahmen duldende Reihe von rund 200 Liedpublikationen, die den Ausdruck »Teutsche Lieder« bzw. »Teutsche Liedlein« im Titel führen. Keine andere Gattung kennt eine derartige nationale Selbstreferenz im Namen²² – umso bemerkenswerter erscheint die bis um 1600 kanonische Gültigkeit und Beständigkeit im Falle des deutschen Liedes. Im Rahmen dieser Konsolidierung will es auch nicht überraschen, dass es der Schöffler-Apiarius-Druck ist, der fast zum Beschluss (an drittletzter Stelle als Nr. 68) ein Lied von Ulrich Brätel enthält, dessen Text (»So ich betracht und acht der alten gsang«) als retrospektiven Identifikationsfaktor eine Ahnenreihe anführt, die von den Chanson-Komponisten Ockeghem und Josquin über Agricola zum Lied-Komponisten Heinrich Finck führt. So wie hier ein historisch-chronologischer Bezug hergestellt wird, erscheinen nun auch (vor dem Hintergrund der allgemein forcierten nationalen Chorographie) vermehrt Liedtexte, die auf regionale oder lokale Konkreta der deutschen Lande anspielen: Erzähllieder erhalten politisches oder parodistisches Lokalkolorit, wenn sie Städtenamen²³ und Regionen²⁴ benennen; katalogartige Wein-Topographien²⁵ und Ableger des humanistischen Städtelobs wie Ventos »In Teutscher Nation kein Statt/so weit jr lob erstreckt/dann Nürenberg« (1575) – das einzige vertonte deutschsprachige Städtelob – zeugen vom

21 RISM [1536]⁸; Miriam Usher Chrisman, *Bibliography of Strasbourg Imprints, 1430–1599*, New Haven 1982, S. 191, Nr. V7.1.30; 65 *Deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffler und Mathias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536). Erste Partiturausgabe*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1967.

22 Wenn ausnahmsweise von französischen Chansons in Drucktiteln die Rede ist, dann in Gegenüberstellung zu anderstextigen, z. B. Pierre Cléreau, *Dixiesme livre de chansons tant françoises, qu'italiennes*, Paris 1559. – Auf Flugblattliederdrucken erscheint das Wort »deutsch« grundsätzlich nicht. Möglicherweise fühlte sich Schöffler dazu animiert, weil er schon 1530 eine analoge Sammlung mit dem ebenso singulären Titel *Viginti Cantiunculae gallicae quatuor vocum* (RISM deest) herausgebracht hatte; siehe Chrisman, ebd., S. 195, Nr. V7.2.2.

23 »Innsbruck ich muss dich lassen« (Heinrich Isaac, Cosmas Alder, Christian Hollander), »Das gleut zu speyr« (Ludwig Senfl), »Bischoff von regensburg« (anon., Welser-Liederbuch um 1527), »Hat uns der teuffel gen Teyningen/Teinigen [i. Br.] bracht ... do die bösen bauren sein« (Senfl); »Zu wirtzburg steht ein hohes hausz« (anon., Graszliedlin 1535); »Zu regensburg hat es sich verkert« (anon., zweites Forster-Liederbuch 1540); »Der Pfarrer von Nesselbach« (anon., Schmeltzl, Quodlibets 1544); »Zu koenigspurg in der werde stadt« (Paul Kugelman 1558); »Nicht weit von Heidelberg der stadt« (Johann Knöfel 1581); *Der Kölner Markt* (Nicolaus Zangius 1603).

24 »Man legt den brandenburger uff« (anon., Graszliedlin 1535), *Ein sächsisch Liedlein* (Otto Harnisch 1591), »Im Bayerlandt in einer Stadt« (Vento), »Es hat ein schwab ein töchterlein« (Johannes Heugel, Ivo de Vento); »Es hat ein schwab ein ehlichs weib« (anon., Graszliedlin 1535); »Im lant zu Wirtenberg« (Lasso); »Wol auff an bodensee« (Senfl); »Wie nun ir schwitzer knaben« (anon., D-W, guelf. 232, um 1525); »Es ligt ein hauß im oberlandt [Elsass]« (Oswald Reytter).

25 »Zu Laudenburg nicht weit vom Rein« (anon., Reutterliedlin 1535).

Stolz der Bewohner und ihrem Wunsch nach Identifikation, der sich auch im mehrstimmigen Lied artikuliert.²⁶

Eine wiederum neue Phase erlebte das Lied mit Innovationen, die von außen, d. h. von italienischen oder italienisch sozialisierten Musikern im Zuge der europaweit neuen italienischen Leitgattungen, an es herangetragen wurden. Auch die Madrigalisierung, die es durch Lasso mit dessen erstem Liederdruck 1567 erfuhr, steht unter der weiterhin gültigen Kategorie der *mention*, die einerseits im musikalischen Satz, andererseits im reflektierten Umgang mit dem Phänomen nachvollziehbar ist. Geradezu zitathaft reagierte Lasso in seinem ersten Liedervorwort auf die Autorität Forsters, die auch er mindestens hinsichtlich der Textwahl als solche anerkannte. Hatte Forster mit Empathie »die gemeinen teutschen Singer, [...] so [...] nicht alle zeyt Lateinisch / Franntzösisch / Italianisch / vnnd dergleychen gesang haben / oder kauffen mögen«²⁷ angesprochen, so adressiert auch Lasso diese Zielgruppe, nun aber aus dem höfischen Kontext heraus, mit dem deklassierenden Nachsatz »Dann die jenigen / so sich etwas mehr sprachen behelffen / hoff ich sey von mir ein wenig zu gefallen vnd lieb / Lateinisch / Welsch / Frantzösisch vnd Niederlendisch / manicher hand art gesang für geben worden«.²⁸ Eine vergleichbare Ironisierung und zugleich Umwertung im ästhetischen Vokabular vollzog er, als er dem 1576 von einem Italienaufenthalt zurückkehrenden Herzog Ernst von Bayern eine Liedersammlung mit den Worten widmete, er werde sich als Kunstliebhaber »nach der Italianischen lieblichkeit der Teutschen dappfrigkeit auch nit unwerth sein lassen«. Hatte Forster »Lieblichkeit« mit Einfachheit konnotiert, so versteht Lasso darunter »italianità« und »dolcezza«; und entsprechend mutiert der Charakter des Liedes zur robusten »dappfrigkeit«.

Wenn sich das Lied der zweiten Jahrhunderthälfte in verschiedensten Spielarten und Stärkegraden dem madrigalisch-villanellisch-canzonettenhaften Gattungskomplex annäherte, so bleibt das nachhaltige Bedürfnis nach *mention* auf verschiedenen Ebenen spürbar. Als Vento die deutsche Villanella inaugurierte, verdeutlichte er dies mit einem ordnungsspezifischen ›Trick‹: Er stellte sie 1572 in einem Druck mit dem alles andere als verräterischen Titel *Neue Teutsche Lieder mit dreyen stimmen* mit acht Exemplaren ins Zentrum und umrahmte die neue Gattung mit je sechs ausgesprochen konservativen Tricini. Jacob Regnart hingegen kündigte zwei Jahre später seine nun auch im Vers- und Strophenbau italianisierten Villanellen im Titel mit der schon bald Furore machenden Formulierung an: *Kurtzweilige teutsche Lieder [...] Nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*. Leonhard Lechners Textdichter nimmt in einem fünfstimmigen Lied, das Lechner 1577 durchaus mit den textinterpretativen Mitteln des Madrigals vertonte, signalhaft auf Petrarca Bezug, doch all dies vollzieht sich im Rahmen der beliebtesten Strophenform, der stereotyp modifizierten Hildebrandsstrophe, in der etwa auch das ›Erz‹-Lied »Ich stund an einem Morgen« steht.²⁹ Und nicht zuletzt bricht sich das Nationsbewusstsein expressis verbis

26 Siehe auch die politischen Lieder im dritten Forster-Liederbuch (1549) »In deutschem land was etwas schand« (Georg Forster) und »Frisch auff in gottes namen du werde Teutsche nation!« (Jobst vom Brandt).

27 Forster, *Frische teutsche Liedlein*, Tl. 5, S. XVII.

28 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text I*, rev. Aufl., hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, Faksimile der Vorrede, S. LXXXV.

29 Siehe Nicole Schwindt, »Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: *Musikalische Lyrik* (= Handbuch

in einem – scheinbar paradoxerweise wiederum in lateinischen Distichen abgefassten – Dedikationsgedicht zu Valentin Haußmanns *Teutschen weltlichen Lieder[n]* von 1593 Bahn, wenn es heißt, es sei blinder Aberglaube, wenn man einzig die von Hesperiens Stränden importierten Madrigale für bedeutsam halte; die deutsche Jugend (»germanica pubes«) finde solches, worum man uns beneiden möge, auch bei Haussmann, Hans Leo Haßler, Andreas Raselius und Otto Sigfried Harnisch.³⁰ Auch hier wird, wie in verschiedenen anderen Epigrammen, wiederum eine Ahnenreihe aufgestellt; nun aber rekrutiert sie sich, anders als bei Brätel, ausschließlich aus Liedkomponisten. Sie wird nicht zum Zwecke der Integration Haussmanns in einen über-nationalen Kontext, sondern zur Abgrenzung von einer einerseits bewunderten und imitierten, andererseits als mindestens distinkt, wenn nicht fremd empfundenen Kunst aufgerufen. Der immer wieder partiell restituierte deutsche Tonfall in Textvorlagen und Liedsätzen am Ende des 16. Jahrhunderts definiert sein Nationsbewusstsein eher im Sinne einer europäischen Provinz denn als kontrapunktische Stimme im Konzert der Nationen wie zu Beginn des Jahrhunderts. Diesen Prozess hat das Lied im Verlauf eines Säkulums durchgemessen.

Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg)

Über ›Nationalstile‹ in der Motette des 16. Jahrhunderts

Dass die weltlich-volkssprachlichen Gattungen im 16. Jahrhundert in den verschiedenen Kultur- oder Sprachräumen Europas (den ›Nationen‹?) ihren eigenen Charakter ausprägen, liegt schon aufgrund der unterschiedlichen Textgrundlage auf der Hand. Obwohl nun andererseits die geistliche Musik in lateinischer Sprache europaweit auf einer gemeinsamen sprachlichen und liturgischen Grundlage basiert, wird die Idee der ›Nationalstile‹ oft umstandslos hierauf übertragen: Während für die Jahre um 1500 noch ein weitgehend einheitlicher, ›franko-flämischer‹ Stil der Kirchenmusik postuliert wird, ist für die Zeit danach oftmals von ›typisch französischen‹, ›typisch italienischen‹ und ›typisch franko-flämischen‹ oder auch ›typisch deutschen‹ Vertonungen die Rede. Am Beispiel der Motette soll nach Existenz und Relevanz möglicher Kriterien gefragt werden, auf denen eine solche Etikettierung überhaupt beruhen kann.

der musikalischen Gattungen 8), hrsg. von Hermann Danuser, Tl. 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 137–254, hier: S. 240f.

³⁰ Originaltext und Übersetzung ebd., S. 240.